بابک احمدی

... نه آغازی هست نه پایانی ...



۱

اگر در میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۵۰ بر اساس همانندی‌هایی رمان‌های میشل بوتور، ناتالی ساروت، کلود سیمون، آلن رُب ــ گری‌یه، کلود اولیه و ژان ریکاردو را زیر عنوانی کلی یعنی «رمان نو» گرد هم می‌آوردند، حالاکه چهل سال از آن روزها دور شده‌ایم این کار دیگر ممکن نیست. رُب ــ گری‌یه از همان آغاز پرسیده بود: «آخر نوشتن چه معنا داشت، اگر قرار بود که همگی یکسان بنویسیم؟»[۱] سیمون سال‌ها بعد گفت: «میان ما تنها یک چیز مشترک بود، دستکم من احساس می‌کنم که فقط همین یکی بود: ایده‌هایی سالبه و نفی‌کننده، یعنی نپذیرفتن[۲]». اکنون هم ساروت نود و سه‌ساله نویسنده‌ی کاربرد گفتار کاری یکه در ادبیات معاصر، به تأکید حساب خود را از آن گروه جدا کرده است.[۳] همانطور که در پاییز گذشته بوتور در دانشکده‌ی هنر ژنو اعتراض کرد که به دلیل عنوان کلی «رمان نو»، ناقدان سال‌ها با بی‌اعتنایی از جنبه‌ی یکه‌ی رمان‌هایش گذشته‌اند.

«رمان نو» نه مکتبی ادبی بود و نه جنبش فکری ویژه‌ای که عناصرش در هر موردی همخوانی درونی داشته باشند. هر یک از نویسندگانی که نامشان زیر عنوان کلی «رمان نو» آمد راهی ویژه رفته‌اند و برداشتی یکسر شخصی از کار ادبی، نظریه‌ی ادبی و حتی از مفاهیم مهمی چون واقعیت و زبان داشته‌اند. فاصله‌ای که میان سبک یا روش بیان آنان یافتنی است بیش از آن است که بتوان نادیده‌اش گرفت. دوران نوشتن درباره‌ی «رمان نو» گذشته و چنین می‌نماید که سرانجام نوشتن درباره‌ی هر یک از این نویسندگان آغاز شده است. اگر گاه یادی از «رمان نو»

می‌شود یادآوری موقعیتی تاریخی است. خاطره‌ی جدال گروهی از نویسندگان جوان و میانسال که کمابیش گمنام بودند با شیوه‌های بیروح، قالبی و همه‌پسند رمان‌نویسی. اما هر موقعیت تاریخی چون به پایان می‌رسد، بیشتر تمایزها آشکار می‌شوند و هم‌ نندی‌ها رنگ می‌بازند. نویسنده‌ی بزرگ از آنِ آیین و مکتبی نیست. چه بهتر که حتی پایه‌گذار آیینی تازه هم نباشد، یعنی کارش تقلیدناپذیر باقی بماند. نویسنده یکه و تنها در برابر مخاطرات زبان می‌ایستد. تنهایی او یعنی روش ویژه و دیدگاه یکه‌اش شرط زندگی اوست.



در نگاه نخست کار نویسندگانی که به «رمان نونویسان» مشهور بودند، چندان نو و تازه نمی‌نماید. آیا در قیاس با رمان‌های مدرنیست‌های نیمه‌ی نخست سده‌ای که خوشبختانه رو به پایان دارد، یعنی آثار کسانی چون جیمز جویس، فرانتس کافکا، رابرت موزیل، ویرجینیا ولف، هرمن بروخ، مارسل پروست، گرترود استاین و ... آثار سیمون، ساروت و بوتور تازه است؟ آگاهی نظری «رمان نونویسان»، تأکیدشان بر «سنت فلوبر» و بیزاریشان از رمان روانشناسیک که هیچ تازه نیست. اینان رمان‌نویسی را به سوی قاعده‌های نشانه‌شناسی دیداری پیش بردند، اما این‌که کار جدیدی نبود؛ کافی است توصیف پروست را از سنگ‌های نمازخانه‌ای یا رگه‌های پوسته‌ی مارچوبه‌ای به یاد آوریم. سیمون، رُب ـ گری‌یه، ساروت و بوتور خود درباره‌ی زبان ادبی بسیار نوشته‌اند و بارها تأکید کرده‌اند که زبان ابزار و به اعتباری هدف ادبیات است، و این کشف هم قدیمی است. پس از تجربه‌ی **Finnegans Wake** در گستره‌ی رمان‌نویسی، و پس از آثار فرمالیست‌های روسی در حوزه‌ی نقادی، این دیگر حرف تازه‌ای نیست. «رمان نونویسان» منطق زبان را شکستند، اما نه به سود شعر، بل همچنان در پیکر مجازهایی که سخن را به نثر محدود می‌کرد، ولی این کار را ساموئل بکت و پیش از او کافکا پیش برده بودند. به یقین طرح تبدیل بوتور و جاده‌ی فلاندر سیمون با طرح رمان سنتی همخوان نیست، اما پس از خانم دالووی طرح سنتی رمان یکسر از ارزش افتاده بود.

آنان که «رمان نو» را نو خواندند، آن‌را در قیاس با رمان‌نویسی پس از جنگ دوم فرانسه، یعنی در قیاس با تداوم سنت ژید، ژیونو، ژیرودو و ... نو دانستند. آنچه از چشم سازندگان برچسب دور افتاد قیاس «رمان نو» بود با بووار و پکوشه و حتی رمان‌های هنری جیمز. آنان از خود نپرسیدند که پس از آثار نظری و رمان‌های ژرژ باتای و موریس بلانشو نوشتن درباره‌ی مدرنیسم یا نوشتن رمانی مدرن به چه معناست؟ اما رمان‌های نویسندگان مورد بحث ما به دلیلی دیگر شایسته‌ی عنوان نو هست، دلیلی که بیشتر فراموش می‌شود. اگر ما رمان‌های آنان را با لذت (لذتی کم‌نظیر) می‌خوانیم و همواره چیزی تازه در آن‌ها می‌یابیم، این تازگی را نخست باید در

«بی‌شخصیت کردن رمان» بجوییم.

۳

رُب ــ گری‌یه بارها گفته است که در نگارش رمان نه در پی شخصیت‌هاست و نه در پی روایت حکایت‌ها. Fabula یا داستان به شخصیت‌ها وابسته است. البته در شکل‌های ساده‌ی ادبی شخصیت یا کمرنگ است و یا حتی غایب. ولادیمیر پروپ نشان داده است که در حکایت‌های فولکلوریک میان نقش ویژه‌ها (که شخصیت‌ها بدان فروکاسته می‌شوند) و ساختار تجریدی حکایت رابطه‌ای هست. اما در رمان این «بی‌شخصیتی» بی‌سابقه بود. حتی در داستان‌های کوتاه و رمان‌های کافکا که تحلیل روانشناسیک شخصیت‌ها یکسر کنار گذاشته شده و آدم‌ها تا حد حروف الفبا تقلیل یافته‌اند و هویت مستقل خود را تا حدّی از کف داده‌اند، باز «منطق روایت» به گونه‌ای در آنچه پل ریکور «پله‌ی فراپیکربندی متن» می‌خواند، یعنی در جریان خواندن، به شخصیت‌ها جان می‌دهد. به همین شکل در آثار جویس می‌توان دید که میان استیفن در **تصویر جوانی هنرمند** و استیفن **یولیسس** رابطه‌ای هست، هر دو به دقت ترسیم شده‌اند، اگر نه به روش‌های سنتی رمان‌نویسان رآلیست یا ناتورآلیست، اما به گونه‌ای تازه. ما شخصیت‌های جویس را می‌شناسیم، با جهانبینی، فرهنگ، نظریات، گذشته، شیوه‌ی زندگی و رویارویی آن‌ها با غریزه‌ها و خواست‌هایشان آشناییم. حتی زمانی که استیفن مدام بیشتر به تلماک همانند می‌شود، یا مولی بلوم در تک‌گویی پایانی **یولیسس** به پنه‌لوپه، همسر اسطوره‌ای تبدیل می‌شود، باز شخصیت‌های جویس منش فردی خود را از کف نمی‌دهند و به دنیای مدرن وابسته‌اند و به مدرنیته که فردیت را بنیان شناخت کرده است. 11

اما آدم‌های **جاده‌ی فلاندر** بی‌شخصیت شده‌اند، نه به معنای تحقیرآمیزی که از این واژه‌ی فارسی زود به ذهن می‌آید بل به‌معنایی دیگر: آنان «حضوری تجریدی» یافته‌اند و این‌سان از بنیان فردیت (و به این اعتبار از مدرنیته) گذشته‌اند.[۴] در رمان جدید شخصیت پاره‌ی ارگانیک محیط نیست. از آن جداست. بیگانه است. این بیگانگی در نگاه به دنیا یافتنی نیست (آن‌سان که در **بیگانه**‌ی کامو)، و نه در بیزاری از دنیا (**تهوع** سارتر)، بل در ساحت هستی‌شناسیک یافتنی است (**مُلوی** و **وات** بکت). اگر بیگانگی با محیط محصول جهانبینی و شیوه‌ی زندگی بود آنگاه پژوهش جامعه‌شناسیک شاید به کار شناخت «علت بیگانگی» می‌آمد، هر چند که در این حالت نیز تمامی سویه‌های زیبایی‌شناسانه‌ی رمان را آشکار نمی‌کرد. آسان می‌توان دانست که این تحلیل در فهم علت بیگانگی شخصیت‌های رمان‌های ساروت و سیمون به هیچ کار نمی‌آید. تصور شناخت حتی عنصری از رمان‌های آنان را از راه بررسی زندگی اجتماعی فرانسه‌ی پس از جنگ یا رخدادهای تاریخی (جنگ دوم جهانی، جنگ داخلی اسپانیا، جنگ الجزایر) نمی‌توان داشت. منطق این بی‌شخصیت شدن رمان به انکار «طرح» (به زبان فرمالیست‌های روسی

Sjuzet) می‌رسد. سرگذشت سیمون شرح ناتوانی در شرح دادن است، روایت ناممکن بودن روایتگری است. منطق قطعه‌بندی که سیمون ازکلود لوی استروس آموخته درست به دلیل همین رهایی از بندهای شخصیت‌پردازی پیش می‌آید. کارت پستال‌هایی که در سرگذشت از گذر یک عمر، در انباری کهنه‌ای بجا مانده‌اند قطعه‌هایی هستند «بی‌سبب»، اما به نظمی نامتعارف از زندگی خبر می‌دهند. اینجا ابزار خاطره نه به ذهن شخصیت، بل به عینیت فراموش‌شده و هوش‌ربای یک زندگی وابسته است. درست به همان شکل که اسطوره‌ها برای انسانشناس از چیزی می‌گویند که «فراتر از ذهن آدم‌ها می‌رود».

این انکار شخصیت فقط راهی تازه در برابر شخصیت‌سازی رمان‌های قدیم نیست، بل به ادعایی مهمتر وابسته است: در رمان‌های «قدیم» شخصیت‌ها تبدیل به چیزها می‌شوند، یعنی در آن‌ها منطق ازخودبیگانگی و چیزشدگی کارآست[5]، اما در «رمان نو» با انکار شخصیت‌پردازی یکی از واپسین حلقه‌های رابط با «موقعیت‌های فرامتن» از میان می‌رود. البته همچنان از بیگانگی بحث هست (به هر رو در جامعه‌ی مدرن زندگی می‌کنیم و تصوری آرمانی از زندگی مدرن هم در سر نداریم) اما نکته اینجاست که در «رمان نو» تزویر از میان می‌رود، و می‌پذیریم که جهان ذهن، جهان قاعده‌های اخلاقی ـ علمی به دنیای چیزها (به جهان ابژه) نزدیک شود. برای نویسنده‌ی قدیم چیزها در خود جذاب و جالب نبودند. اعتباری اگر داشتند آنجا بود که «بازتاب روح و جان» به حساب آیند. همچون هر چشم‌اندازی که به گمان آمیل «موقعیت روح» بود. و چون هر چشم‌اندازی چنین بود، پس هیچ چشم‌اندازی موقعیتی یکه نداشت و مستقل از باورهای ذهنی آدمی ارزش نداشت. اما برای فلوبر چیزها جذاب و مهم شدند. دیگر استوار به «الگویی انسانی» نبودند، بل «حضوری برای خود» داشتند. در ادبیات مدرنیست چیزها به موردی تازه یعنی زمان وابسته شدند و در رمان‌های ساروت، بوتور و مهمتر از همه در رمان‌های سیمون «جهان مطلق چیزها» شکل گرفت. چیزها بدون تاریخ. این‌سان ادبیات به راهی رفت که پیشتر خرد فلسفی بدان گام نهاده بود: رهایی از ذهن، از نیروی شناخت فاعل و شناسنده. تزویر قدیمی فاش شد و کنار رفت. دیگر مثل قدیم نبود که به راستی شخصیت‌ها به چیزها تبدیل شوند اما چنین وانمود شود که چیزها شخصیت یافته‌اند. رمان‌نویس پذیرفت که در دنیای رمانش به معنایی پدیدارشناسیک، یعنی به خود چیزها می‌رسد. و این «جهان مطلق چیزها» انکار زمان شد. زمان که چنان برای رمان‌نویس مدرن مقدس و شخصیت اصلی بود، اینجا با «بی‌شخصیتی» از میان رفت. بوتور درباره‌ی این راهیابی به دنیای چیزها نوشته است: «نگارش رمان تنها فراهم آوردن ترکیبی از مجموعه کنش‌های انسانی نیست، بل ترکیب مجموعه‌ای از چیزهاست.»[6] چند سال پیشتر موریس مرلوپونتی فیلسوف پدیدارشناس در ستایش از او و از سیمون نوشته بود که آنان نه‌تنها به سویه‌ی ناب زبان رسیده‌اند بل چیزها را آن‌سان که برای خود حضور دارند شناخته‌اند و به زبان آورده‌اند.[7]

۴

انکار شخصیت یعنی انکار رمان روانشناسیک. سینما همزمان با «رمان نو» روانشناسی را کنار گذاشت. روبر برسون مهمترین (و شجاعانه‌ترین) کار را کرد. او سینمایی بدون بازیگر آفرید و روانشناسی را حذف کرد. سینمای مدرن (که دیر از راه رسیده بود، اما زورمند و کامل می‌نمود) همراه شد با «رمان نو». **سال گذشته در مارین‌باد** آلن رنه بهترین نمونه است در گریز از شخصیت‌پردازی و روانشناسی و در گام بعد از طرح و داستان. مشهور است که حتی در مورد مهمترین نکته‌ی طرح فیلم میان کارگردان آلن رنه و نویسنده‌ی فیلمنامه آلن رُب ـ گری‌یه همنظری وجود نداشت. به‌گمان رنه به راستی در سال گذشته در مارین‌باد رابطه‌ای وجود داشت، میان زن (که امروز همه چیز را فراموش کرده) و مرد (که می‌کوشد تا به زن بقبولاند که سال گذشته با هم رابطه داشته‌اند). اما به گمان رُب ـ گری‌یه امروز همه چیز در ذهن زن می‌گذرد و حتی وجود مرد در دنیای کنونی هم توهمی بیش نیست. یعنی پایه‌ی اصلی فیلم، حتی در جریان آفرینش آن ابهام بود. ابهامی که پیش از هر چیز زاده‌ی «بی‌شخصیتی» فیلم و فیلمنامه بود. رولان بارت نوشته است: «اگر بخشی از ادبیات معاصر به «شخصیت» حمله می‌کند نه برای ویران‌کردن آن (که به هر رو کاری است ناممکن) بل برای بی‌شخصیت کردن آن است».[۸]

۱۳

۵

شارل بودلر در ساعت پنج صبح روز پنج‌شنبه ۱۳ مارس ۱۸۵۶ از خواب پرید. سروصدای برخورد پای ژن دووال با صندلی، رویای مضحکی راکه شاعر می‌دید، ناتمام گذاشت. بودلر به سرعت رویایش را نوشت و آن‌را در غروب پنج‌شنبه برای دوستش شارل آسه‌لینو فرستاد. این «داستان باورناکردنی» (به شیوه‌ی حکایت‌های محبوب شاعر که ادگار آلن‌پو نوشته بود) در نگاه نخست موضوع پژوهش، اما در واقع رمانی است نوشته‌ی میشل بوتور.[۹] واقعیت پس از خواندن **داستان باورناکردنی** کدام است؟ آنچه خوانده‌ایم چیست؟ رساله‌ای است (عنوان دوم نوشته‌ی بوتور «رساله» است) یا رمان؟ گزارش یک رویاست که به گونه‌ای صادقانه نوشته شده یا پیامی است از شاعری به یک دوست؟ رویای بودلر دستکم از جنبه‌هایی نتیجه‌ی دنیای زندگی هرروزه‌اش و پیوسته بود به افق فرهنگی ذهن او، اما به هر رو یک رویا بود (اگر که راستی رویا بود) و از چیزی نهان خبر می‌داد. اما این‌همه نه‌تنها در **تأویل** بل در روایت سرراست یک رویا نیز بی‌ارزش هستند. نکته‌ی اصلی کشف هیچ واقعیتی نیست. روایت اینجا کم می‌آورد. نکته، خود آن رویاست. همانطورکه پل ریکور نشان داده در روانکاوی فروید نمی‌توان نتایج تأویل را از زاویه‌ی درستی یا نادرستی آن‌ها بررسی کرد. درستی یا واقعیت بیشتر در نیرویش جهت «شناخت از خویشتن» نهفته است. حقیقت کلی اینجا بی‌ارزش است. هر رمان به رویایی ویژه همانند است که دنیای خود را می‌آفریند. حتی بی‌نیاز است به اینکه آن‌را «دنیای واقعی رمان» بخوانیم.

کودکی کتابی است نوشته‌ی ناتالی ساروت. در نگاه نخست شرح سال‌های کودکی زنی است در واپسین سال‌های زندگیش. اما چونان هر زندگینامه‌ی خود نوشته‌ای شکل‌شکنی زندگی است. پیرزنی در آپارتمانش در پاریس نشسته است و رمانی می‌نویسد، همچون رمان‌های دیگری که پیشتر نوشته خاطره‌ای محو از عمری که گذشته در آن نه اینکه شکل گیرد، بل هر دم کمرنگ‌تر می‌شود. کلود سیمون نصیحت دوست فیلسوفش کوستاس آکسلوس را به یاد می‌آرد: باید همواره، در همه‌حال واژه‌ی «واقعیت» را در گیومه قرار داد. نکته‌ی مهم در هنر مدلول است یعنی مفهوم ذهنی. نکته‌ی بی‌ارزش مصداق است و قیاس و استنتاج و ارجاع به «واقعیت‌های عینی».[10] منطق سهمگین چیزها بی‌نیاز به «واقعیت» در «رمان نو» حضور می‌یابد. اما یک «واقعیت» باقی می‌ماند. آنچه ابزارکار رمان‌نویس است: زبان. همانطور که نقاش می‌داند چیزی از واقعیت جهان همچون خط و رنگ به فرمان اوست، و آهنگساز بر صداها چونان تناوب واقعیتی مادی حکومت می‌کند، و مجسمه‌ساز بر فلز و سنگ دست می‌کشد، شاعر و نویسنده هم با زبان به این جهان پای‌بند می‌شوند. ساروت در میان زندگی و مرگ از پسربچه‌ای یاد می‌کند که «دوست دارد با واژگان بازی کند». پسرک از واژه‌ای به واژه‌ی دیگر می‌پرد، نه از واژه‌ای به معنایی، و نه از معنایی به معنایی دیگر. او راه نثر را می‌سپرد نه راه شعر را. آواها را می‌یابد و نه مترادف‌ها را و استعاره‌ها را. کاربرد گفتار خوب نشان می‌دهد که رمان به هر رو راهی می‌رود جدا از شعر. زبان در هر دو هم ابزار است و هم هدف. اما در شعر هدفی است نزدیک و در رمان هدفی است دور. آیا هدفی دور از دست می‌تواند ابزار باشد؟ منطق سهمگین چیزها جز ناسازه نیست.

٦

ژرار ژنت در «سخن داستان» واژه‌ی Recit را به سه معنای متفاوت به کار برده است:[11] ۱) به معنای سخن. یعنی مجموعه‌ای از گزاره‌های روایی در پیکر سخن، بیش و کم همانند معنای گزارش در زبان فارسی. نمونه‌اش سرودهای نهم تا دوازدهم ادیسه که گزارشی است داستانی، یا گزارشی که ابوالفضل بیهقی می‌دهد از حادثه‌ای که در جوانیش به چشم دیده بود: بر دار کردن حسنک. ۲) به معنای شرح رخدادها، وصف توالی رخدادهایی راستین یا خیالی که موضوع سخن هستند. تحلیل Recit اینجا پژوهش مجموعه‌ای از کنش‌ها و موقعیت‌هاست. نمونه‌اش سرودهای ادیسه به جز سرودهای نهم تا دوازدهم. ۳) به معنای سخن همچون رخداد. اینجا Recit همچنان معنای شرح رخدادها هست، اما رخدادهایی در گستره‌ی زبان. شاید بتوان گفت روایتی است از روایتگری. این‌سان گزارش کردن از رخدادی بیرون زبان ارزش خود را از کف می‌دهد و گزارش چونان رخدادی زبانشناسیک مطرح می‌شود. دیگر هیچ اهمیتی ندارد که از جهان راستین خبر دهد یا از اندیشه‌ای همچون رخدادی در ذهن. نکته‌ی اصلی گوهر زبانشناسیک است و بعد دلالت به متن، چیزی که ریکور «جهان متن» می‌خواند. هر داستان یا گزارش به جهان

اشاره دارد، اما این مهم نیست، مهم اشاره‌ی آن به زبان است، و زبان از آنجا که زمان را نمی‌پذیرد (یا به بیان بهتر زمان خود را می‌سازد) با واقعیت جهان سر جنگ دارد. و نوشتن شرح و روایت این جنگ است:

> سونیا به نجوا گفت: «ناتاشا! موهایت». مأموری مؤدب و شتابزده از برابر خانم‌ها جست و در لژ را گشود. آوای موسیقی بلندتر به گوش رسید. از چارچوب در گشوده ردیف لژهای روشن دیده شد، و خانم‌ها که بازوها و شانه‌های برهنه داشتند، و تالار که در آن لباس‌های رسمی و پرصدا می‌درخشید. خانمی که به لژ بعدی می‌رفت با نگاه زنانه رشک‌آمیزی به ناتاشا خیره شد. پرده هنوز بالا نرفته بود، اوورتور را می‌نواختند. ناتاشا که لباسش را مرتب می‌کرد همراه با سونیا وارد لژ شد و نشست، به ردیف لژهای نورانی پیش رویش نگاه کرد. آنگاه احساسی که دیرزمانی نیازموده بود، برآمده از صدها نگاه خیره به گردن و بازوان برهنه‌اش، ناگاه به گونه‌ای هم پرلطف و هم بی‌لطف او را در برگرفت، این‌سان با رشته‌ای از یادها، آرزوها و هیجان‌هایی محاصره شد که همراه آن احساس آمدند...»[۱۲]

دو پاراگراف دیگر هم از توصیف این لحظه می‌آید. این فقط یک لحظه است در زندگی ناتاشا. سخت کوتاه. در رمان اما جمله‌ها پیاپی می‌آیند تا نه‌فقط لحظه‌ای، بل کلیّت احساسی را بیان کنند. همزمانی از میان می‌رود و توالی شکل می‌گیرد. در نقاشی همزمانی نهایی بنیان‌کار است مگر اینکه چون سزان بخواهیم به گونه‌ای عمدی آن‌را حذف کنیم. در توصیف ادبی همزمانی از میان می‌رود مگر اینکه بخواهیم دست به کاری محال بزنیم، یعنی توصیف را حذف کنیم. زمانی مونترلان گفته بود: «هرگاه رمانی می‌خوانم و به توصیفی می‌رسم کتاب را ورق می‌زنم». اما رمان‌های خودش پر است از توصیف. پروست و در پی او «رمان نونویسان» راهی تازه در گریز از توصیف یافتند. به گونه‌ای شگفت‌آور شرحی دراز از موضوع نوشتند، توصیفی چندان دقیق که ما را متوجه گذر زمان کند.

واژه در گوهر خود استوار بر فاصله است. توالی واژگان تمایز با دنیای واقعی دال‌ها را می‌آفریند. پس چرا به جای فهم این تمایز خود را به بازسازی سرگرم کنیم؟ تمایز را بپذیریم و تابع قانون زبان شویم. سفر در تبدیل بوتور انتقال در مکان نیست. قطار فاصله‌ی شهری با شهری دیگر را نمی‌پیماید. این سفری است در جمله‌ها که تابع قانون توازی قاعده‌های زبانشناسیک است. گرایش‌های عاطفی ــ روانی هم با سازوکاری همانند به زبان منتقل می‌شوند، یا به بیان بهتر همه چیز تابع زبان می‌شود و پیش از هر چیز تابع «آزادی واژگان». سیمون در پیشگفتار کوتاهش به جبّار نابینا نوشته است که در هر متن ادبی هر واژه «چهارراه معناهاست». او در سخنرانی

استکهلم از قول شکلوفسکی بازگو کرده است که «کار نویسنده بخشیدن ادراک حسی تازه‌ای است به واژگان».[۱۳]

به سومین تعریف ژنت از Recit بازگردیم: روایتی از روایتگری. این تعریفی از «رمان مدرن» است. رولان بارت نوشته که امروز رمان دیگر «تبدیل به مسأله‌ای برای خودش» شده است.[۱۴] همانطور که در فیلم‌های ویم وندرس سینما همچون پروبلماتیکی است برای سینما. آگاهی از خود، این است قانون مدرنیته که هگل بدان تأکید داشت. در رمان این «خودآگاهی» به شکل «نوشتن رمانی درباره‌ی رمان‌نویسی» جلوه می‌کند. نه اینکه داستانی از رمان نوشتن بگوییم، بل در رمان آشکار شود که «چیزی نوشته می‌شود، چیزی می‌خواهد به بیان درآید» (بلانشو). مسأله‌ی اصلی تفاوت می‌کند: امکان یا عدم امکان نوشتن.



سیمون می‌گوید که رمان همواره از تصویر آغاز می‌شود (نمونه: **سرودهای شبانی** که از تندیس داود) اما با استعاره پیش می‌رود.[۱۵] متن را با توجه به تبارشناسی واژه‌ی Texte به تاروپودی درهم‌تنیده همانند می‌کنند. اما تمام متون به پارچه‌های ریزبافت و خوش‌نقش همانند نیستند. کلاف‌هایی سردرگم هم هست. در دنیای رازآمیز اسطوره‌ها، ادیپ سرنخ آن‌ها را می‌یابد، اما در دنیای فارغ از افسانه‌ها متن به هزارتویی همانند می‌شود، هیچ نیست مگر آشفتگی. همان هزارتوی پرراز و رمزی که گالیله ما را از آن می‌ترساند و می‌گفت باید تن به قانون اعداد و شکل‌های هندسی دهیم تا از آن رها شویم. اما نه از ترس این هزارتوست که «منطق شکل‌های هندسی» پدید می‌آید. این چیزها سر می‌رسند چون به گفته‌ی پیکاسو: «هر جور دیگری که نگاه کنی تازگی را از دست خواهی داد». در رمان‌های بوتور چیزها به گونه‌ای «کوبیستی» وجود دارند، چونان وصف میدان سن‌مارکوی ونیز در چند کارش.[۱۶] در رمان‌های سیمون، اما، چیزها به «تازگی» نقاشی تجریدی نزدیک می‌شوند، همچون وصف دیوارکوبی در سه‌گانه‌ها، یا توصیف لحظاتی از فیلمی سینمایی در همین رمان. ساروت زمانی می‌گفت که به دلیل دلبستگی به سکوت واژگان با سینما که در آن تصاویر حرف می‌زنند میانه‌ای ندارد. اما حتی او هم پذیرفته است که ناخواسته همواره از تصاویر خاموش آغاز کرده است. انگار برای ساختن «جهان متن» راهی جز نشانه‌های دیداری نیست.

«در آغاز مکان بود». کلود اولیه در **تابستان هندی** چنین گفته است. مکان برای اولیه گشودگی است، چندان‌که هر کس بتواند ساحتی دلخواه خود در آن یابد. اما به چشم رب ــ گری‌یه این «بازگشت» به فردیت در نهایت تسلیم مفهومی غیرانسانی از محدودیت می‌شود. در **خانه‌ی وعده‌گاه** و **هزارتو** دو رمان رب ــ گری‌یه مکان مستقل از آدم‌ها و از نیّت آنان

وجود دارد. در سال گذشته در مارین‌باد هتل با مارپیچ‌های باروک، تالارها و راهروهای پیچ در پیچ خود هیچ یاری به زن نمی‌کند تا گذشته‌اش را دریابد. آن‌سان که زمان برای مجسمه‌ی مرد و زنی در باغ برای همیشه مرده است. مکان برای بوتور زندان است. گریز از فضای باز و رسیدن به محدودیتی که ناگزیر قفس تنگ زندگی را به یاد می‌آرد بنیان رمان‌های اوست. در L'emploi du Temps (به هر دو معنای میزان زمان و کاربرد زمان) گریز از شهرک انگلیسی هدف و طرح است. قطار در تبدیل هیچ نیست مگر ابزار گریز. یکی از نخستین کارهای بوتور اعتبار مکان «توصیفی» است از شهرهایی دور: نه از مکان آن‌سان که دیده می‌شود، بل آن‌سان که هست. در رمان سیمون میدان بهم رسیدن خیابان‌ها تصویری است بی‌تفاوت از فضا، بی‌تفاوت به یادمان سال‌های دور جنگ. قطعه‌های نیویورک در نبرد فارسال هیچ یاری به شناخت تاریخی، قصه‌ای و حتی خاطره‌ای نمی‌کند. سیمون شهر را به سان یک متن ترسیم می‌کند: ساختاری پیچیده که از دال‌ها شکل گرفته است و نه از دلالت‌ها. راه‌های این شهر به جایی نمی‌رسند، چون آنچه در این متن می‌گذرد در خود اعتبار دارد. میدان‌ها، گذرراه‌ها، خانه‌ها، باغ‌های ملی از شهر چیزی پنهان و جاودانه می‌سازد. انگار شهرهای باستانی که زیر خروارها خاک دفن شده‌اند. مکان مهمی که در آثار «رمان نونویسان» بارها تصویر می‌شود شهرک‌های ساحلی و پلاژهای دریایی است: پلاژهای شنا، خالی از آدم‌ها با تیرک چادرهایشان و سنگریزه‌ها. در ساحل همه چیز در سطح وجود دارد. دریا سطحی است که نور را بازمی‌تاباند و ژرفنا ندارد. ساکن است. همه چیز از همسطحی آب و خاک یا دریا و شن‌ریزه‌ها حکایت دارد. فاصله‌ای در میان نیست. مکان گسترده در راستای افق، هم تازه است و هم کهنه.

خانه در «رمان نو» بازتاب زندگی معنوی آدم‌ها نیست. مستقل از آنان وجود دارد. خانه برای بالزاک (و البته برای پروست و جویس) بازتاب زندگی بوده اما برای سیمون و رب ـ گری‌یه خیلی ساده «برای خودش هست». هویتی ندارد، هویتی نمی‌بخشد. از کنار خانه‌ها می‌توان انگار که از کنار تپه‌های بیرون شهرها گذشت. گذشتن حتی معنا ندارد. نگاه مسافر هیچ نیست مگر نگاه ناب. گونه‌ای رسیدن به «خود چیزها». و این وجه مشترک «رمان نو» با آثار مدرنیست‌های آغاز سده است. همواره نگاه بلوم را به یاد می‌آوریم. وقتی سفر دریایی اولیس به خیابانگردی بلوم در دابلین تابستانی تبدیل می‌شود. راز رمان مدرن دگرگونی مکان است. آن کس که راه می‌رود مدام چشم‌انداز را دگرگون می‌کند، زاویه‌ها را تغییر می‌دهد، قاب‌های پیدرپی چشم‌انداز دیداری را درهم می‌شکنند. شاید بتوان گفت که رهگذر به معنایی سینمایی تصویرها را تدوین می‌کند. والتر بنیامین با دقت به سرآغاز تاریخ مدرنیسم، و با اشارتی به بودلر، تأکید می‌کند که هر خیابانگرد، هر مسافر پیاده‌ای، آگاه یا ناآگاه در پی چیزی است و غیبت در مکان را تجربه می‌کند. مکان الف لحظه‌ای دیگر مکان نیست، زمانی است ازکف‌رفته و گم‌شده. چون زمان از دست می‌رود، چون تداومی در میان نیست، همه چیز چندپاره، بی‌آغاز و بی‌انجام نمایان می‌شود. می‌توان کنشی را

توصیف کرد که جایی شروع می‌شود و جایی به آخر می‌رسد. اما در دنیای رمان، اگر رمانِ امروز باشد، نه آغازی هست نه پایانی. فعل درست برای رمان فعلی است بی‌زمان، بی‌طرف. زبان رمان نو مصداق ندارد. ولگرد پرسه‌زن در مکان و در فضایی خیالی، یا در زمان و در خاطره سفر نمی‌کند. زمان را بازنمی‌یابد (بر خلاف راوی در **جستجوی زمان ازدست‌رفته**) و به این اعتبار بی‌شخصیت، پیش می‌رود. پیش می‌رود در «جهان مطلق چیزها».

بابک احمدی

فروردین ۱۳۷۲

●

1– **Revue de Paris,** Septembre 1961, p. 111.

2– **La Nouvelle Critique,** 105, Juin– Juillet 1977, p. 42.

3– **Le Monde,** 26 Fevrier 1993.

۴ ــ نگاه کنید به مقاله‌ی «از داستایفسکی تا کافکا»:

Sarraut. N, **L'ere du Supcon,** Paris, 1983, pp. 13–66.

5– Pingaud. B, «L'ecole du refus», **Esprit** Juillet– aout 1958.

6– Butor. M, **Repertoire 2,** Paris, 1964, p. 52,

7– Merleau Ponty.˙M, «Cinque notes sur Claud Simon», **Meditations,** 4, 1961, p. 8.

8– Barthes. R, **L'aventure Sémiologique,** Paris, 1985, p. 190.

9– Butor. M, **Histoire extraordinaire,** Paris, 1961.

10– Dallenbach. L, **Claud Simon,** Paris, 1988, pp. 165–166.

11– Genette. G, **Figures 3,** Paris, 1972, pp. 71–72.

12– Tolstoy. L, **War and Peace,** tra: L. and A. Maud, Chicago, 1977, p. 316.

13– Simon. C, **Discours de Stockholm,** Paris, 1986, p. 28.

14– Barthes. R, **Essais Critique,** Paris, 1964, pp. 63–70.

15– Dallenbach, **op.cit,** p. 168.

۱۶ ــ به ویژه در:

Butor. M, **Description de San Marco,** Paris, 1963.